

Title	Vergleichende Betrachtung über das epische Theater und Brechts "Antigone"
Author(s)	Yagi, Hiroshi
Citation	大阪外国語大学学報. 67 p.53-p.74
Issue Date	1984-11-30
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81027
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

Vergleichende Betrachtung über das epische Theater und Brechts "Antigone"

Hiroshi Yagi

1. Theater heute in Deutschland und Japan

Die Rezeptionsstufen des europäischen Theaters durch das moderne japanische Theater in hundert Jahren sind folgenderweise verhältnismäßig klar. Klassische Stücke von Shakespear, Lessing, Schiller und Goethe und dann langsam auch Stücke von Ibsen, Strindberg, Hauptmann und Maeterlinck wurden vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts (1878-1911 (M. 44), Meiji-Zeit) aufgeführt. Durch diese Rezeption des klassischen Theaters Europas wurden Bruch und Riß zwischen dem alten und dem neuen Theater unvermeidbar klar und groß. Das ist die Meiji-Zeit, in der europäische Stücke noch oft in die japanischen Themen und Inhalt mit japanischer Atmosphäre kabukiartig umgesetzt wurden.

Danach kommt die nächste Stufe (1920-1925). Man kann sie Weimar-Taisho-Zeit nennen, wenn man die wichtige Tatsache betonen will, daß K. Osanai (1881-1928) und Y. Hijikata (1898-1959) durch Aufführungen insbesondere der expressionistischen Theaterstücke das neue Experimentier-Theater Tsukiji (1924-1928) in Japan begründet hatten. Innerlich-Individuelles und Politisch-Gesellschaftliches, Montage und Simultanes werden hintereinander eingeführt, was wirklich bei uns der Anfang des neuen Theaters genannt werden konnte.

Aber kurz danach kommt die dritte Stufe (1925-1933), Spätweimar-Showa könnte man sie nennen, wenn man an proletarisches Theater denkt, das besonders zu dem deutschen intime Beziehungen hatte. Aufgeführt wurden "Trommeln in der Nacht" (1930) und die "Dreigroschenoper" (1932) und andere aktuelle Stücke. IATB und ATBD übten ihren großen Einfluß aus und es entstand in Japan "PROT" (Proletarisches Theaterbund), dessen Organ lebendige Zeitschriften hintereinander veröffentlichte. Hervorragende Stückeschreiber wie Kubo, Murayama, Miyoshi und Hisaita schrieben interessante und gute Stücke des Neuen Theaters. Auch spielte Sendas Aufenthalt in Deutschland (1927-1930) eine große Rolle, weil er in Deutschland mit Arbeitertheatern Kontakt aufnahm, und Stücke von Toller, Bruckner, Wolf, Brecht und anderen Dichtern bekannt machte. Man kann damalige japanische Stücke mit den damaligen deutschen vergleichen, um gemeinsames zu entdecken. April 1931 wurde Japan IATB-Mitglied. Senda schreibt in "Sinn und Form", 1983 4. Heft:

"Gleich danach beauftragte mich der IATB, meinen nunmehr viereinhalbjährigen

Deutschland-Aufenthalt zu beenden und nach Japan zurückzukehren, um die Verbindung zwischen dem IATB und dem PROT weiter zu festigen und das Fernost-Büro des IATB entweder in Schanghai oder in Wladiwostok aufzubauen. In meiner Heimat war PROT gerade dabei, entsprechend den auf dem V. Profintern-Kongreß im Sommer 1930 beschlossenen *Thesen über Kultur- und Bildungsorganisation der Arbeiter* die Lehren aus den Erfahrungen der sich auf einer Massenbasis entfaltenden deutschen und tschechoslowakischen Arbeitertheaterbewegung zu ziehen und seine bisherige organisatorische Struktur mit proletarisch-revolutionären Berufstheatern als Grundeinheiten in eine Massenorganisation auf der Grundlage von selbständigen Arbeiter-Bauern-Theatern bzw. Laientheatern in Betrieben und Dörfern umzugestalten.

Im Frühling 1932 wurden die meisten ZK-Mitglieder der erst im Herbst 1931 gegründeten Vereinigung der proletarischen Kulturverbände Japans (KOPF) verhaftet, und führende Kader und Mitarbeiter von PROT wurden nach und nach ins Gefängnis geworfen. Trotzdem ging die Bolschewisierung unserer Organisation weiter: Der IV. PROT-Kongreß hatte im September 1931 festgestellt, daß PROT über 6 Bezirksleitungen, 17 Berufstheater, 1 Arbeitertheater und 220 dramatische Zirkel (mit 3425 Mitgliedern) verfügte. Im Herbst 1932 wuchs PROT zu einer Organisation mit 15 Bezirksleitungen, 19 Berufstheatern, 38 selbständigen Arbeiter-Bauern-Theatern und 350 dramatischen Zirkeln (mit ca. 3000 Mitgliedern) heran. Die Teilnahme des PROT am IATB-Kongreß und an der IATB-Olympiade wurde in jenem Herbst durch die japanische Regierung verhindert."

Die vierte Stufe ist in beiden Staaten sehr dunkel und traurig. Im Exil oder in innerer Emigration leben die Dramatiker, Regisseure und Schauspieler. In Japan hat der bekannte Germanist R. Nizeki das faschistische Theater enthusiastisch eingeführt. Doch andere Germanisten haben das auch getan. Deutsches Wandertheater des Faschismus wurde nachgeahmt. So nahmen natürlich im Volk die Einflüsse der deutschen Theater merkwürdig ab. Doch es war bemerkenswert, daß es im Exil hervorragende Aktivitäten der Dramatiker gab. In dieser Zeit der schrecklichen kriegstechnischen Entwicklung hatte Brecht zum Beispiel einen großen dramaturgischen Fortschritt gezeigt. So hatten die dreißiger und vierziger Jahre in der Theatergeschichte einmalig Großes geboren. Auch in der Sowjetunion war es in der schwierigen Zeit nicht anders (Meyerhold und Mayakowski z. B.). Japanisches Theater in dieser dunkelsten Zeit war auch nicht tot, Shinkyodo (Theater der neuen Zusammenarbeit) und Neues-Tsukiji-Ensembles sollten nur etwas länger als sechs Jahre dauern. Doch "im August 1940, nachdem die japanische Regierung offiziell den Krieg gegen China erklärt und, gestützt auf die Achse Berlin-Rom-Tokio, Kurs auf einen großen Krieg im Pazifischen Raum genommen hatte, verhaftete man in einer Großaktion der kaiserlichen Polizei dreißig leitende Mitglieder aus beiden Ensembles des modernen Theaters und erzwang eine "freiwillige" Auflösung dieser Theatertruppen. "(Senda, *ibid* s. 759) Doch findet man in der Illegalität bis zum Ende des Krieges Aktivitäten der einsam Schaffenden."

Eine "Literatur des Nullpunktes" fing an. Es scheint, als ob man jetzt im Theater ganz

neues und frisches anfangen könnte. Aber es war nicht immer so. Die fünfte Stufe (1945-1980) war im japanischen Theater nicht so brillant und kräftig. Stanislavsky und Brecht waren widersprüchlich, doch lange hat man nur den ersteren gekannt und geschätzt. Zum Beispiel schreibt Senda:

“Die PROT-Mitglieder, die während des Krieges unter totalem Spiel-bzw. Arbeitsverbot gestanden hatten, taten sich zusammen und versuchten, auf die Nachkriegssituation mit all den «geschenkten» Freiheiten die Schaffensmethoden und Organisationsprinzipien der alten PROT-Zeit schematisch anzuwenden und ein parteiisch-sektiererisches Zentrum der realistischen Theaterbewegung wiederaufzubauen und zu entwickeln. Sie schrieben den sozialistischen Realismus und das Stanislavski-System auf ihre Fahne, verstanden sie aber oftmals dogmatisch und oberflächlich. Zu dieser Richtung gehörten das von Tomoyoshi Murayama wiederaufgebaute Theater der Neuen Zusammenarbeit (Shinkyodo II) und das Künstlertheater des Volkes (Mingei).

Eine andere Gruppe wollte sektiererisch-dogmatische Tendenzen der herkömmlichen proletarischen Theaterbewegung kritisch überwinden und sich die Breite und Vielfalt des Realismus aneignen. Um das zu erreichen, sollte das historische Erbe der japanischen Bewegung des modernen Theaters in vollem Umfang übernommen werden. Diese Gruppe vertrat eine etwas akademische Richtung. In ihr finden wir Regisseure und Schauspieler aller drei Generationen: die vor der Gründung des Tsukiji-Kammerspiels, die aus dem Kammerspiel und die aus der proletarischen Theaterbewegung. Sie beschränkte ihre Arbeit nicht allein auf die Aufführungstätigkeit. Sie gründete ein Theaterinstitut und eine Schauspielschule, unterstützte Studiotheater und errichtete ein nicht kommerzielles Kammerspiel.

Es gab Gruppen, die ihr Ziel in einer breiten Einheitsfront der Theaterschaffenden für Frieden und Demokratie und gegen Kommerzialisierung der Kunst sahen. Kern dieser Gruppen wurde das «Schauspieler-Theater» (Haiyuza), das ich 1944 illegal gründete und seitdem leiten darf.”

Doch während man Brecht verteidigte oder aufführte, kam schon gleich dahinter eine andere unrealistische Dramatik. Die 60er Jahre und der Anfang des 70er Jahre war die Zeit des Under-Ground-Theaters. So konnte man die Höhe der 30er Jahre nicht erreichen. Deswegen ist es nicht merkwürdig, daß man Einflüsse Kafkas und Becketts bei vielen Stückschreibern wie K. Abe, S. Terayama, O. Shimizu, M. Betsuyaku, R. Tsutsui, T. Kara, H. Inoue findet. Sie benutzen Kafka auf ihre Art für das japanische Thema.

Die sechste Stufe (nach 1981) wirft die wichtige Frage auf, ob das japanische Theater immer noch ihre “Einfühlungs-Kunst” wichtig nimmt. Brecht in Orient ist deswegen ein ganz japanisches Thema. Der V-Effekt Brechts wurde noch nicht gut begriffen und deshalb bald vergessen. Man hat nicht nur Kafka zu spät und zu unvollkommen erfaßt, sondern auch Brecht. Doch Brecht und andere Theater der Vergangenheit müssen noch einmal eine Rolle

in der Zukunft spielen. Das glaube ich, indem ich an den langsamen und sehr schwierigen Fortschritt der japanischen Politik und Kultur denke. Deswegen möchte ich das Thema "Rückkehr zum epischen Theater" in Verbindung mit diesem Wunsch sowohl diachronischer als auch synchronischer Richtung betrachten. Zuerst gehe ich weiter in der diachronischen, d. h. theater-geschichtlichen Richtung.

Dabei erheben sich da uns schon verschiedene Fragen zur Beziehung Weimar-Taisho (1918-1926): Naturalismus-Symbolismus-Expressionismus, die Tradition Japans und der Expressionismus, die Rezeption des Expressionismus. Verschiedene Arten des Vergleichs zwischen Deutschland und Japan sind möglich, weil es zwischen beiden verschiedene Verbindungen und Wechselwirkungen gegeben hat. Diese Vergleiche können diachronisch sein, d. h. man kann diachronisch nachforschen, indem man Einflüsse und Rezeption feststellt. Hier spielt die traditionelle Methode der vergleichenden Literatur eine große Rolle. Uns ist klar, daß das Theater dieses Jahrhunderts insbesondere bei uns, mit dem Theater des Expressionismus anfängt, also nicht mit Hauptmann oder Ibsen, Strindberg und Maeterlinck, sondern mit der Rezeption und der Aufführung des expressionistischen Theaters durch das Tsukiji-Experimentier-Theater. Sowohl ästhetisch als auch politisch ist es auch klar, wie die Aufführungen von "Seeschlacht" von Reinhard Goering (Taisho 11, 1922), "Die Bürger von Calais" von Georg Kaiser, "Die Hose" von Carl Sternheim u. s. w. damalige japanische Zuschauer ergriffen haben. Diese neuen Techniken und Inhalte sind heute noch in Japan lebendig, da Hijikatas und Osanais Nachfolge wie Senda, Murayama u. a. diese damalige Begeisterung immer frisch erhalten haben. Merkwürdigerweise gab es aber im Expressionismus keine große oder klare Theorie, obgleich zwischen 1925-1929 eine Dutzend neue Stücke in Japan sehr rege aufgeführt wurden.

Wenn man Taisho-Weimar betrachtet, kommt man ohne den Expressionismus nicht weiter. Die sprachliche Einheit wie sie bei George, Rilke und Hofmannsthal zu finden ist, und die symbolische Tiefe und Klarheit gehen verloren. Die Naturpoesie geht auch bei uns Japanern zu Ende. Zwar ist die Politik beim expressionistischen Dichter empirisch und realitätsbezogen, ist sie doch wie Hasenclevers "Der politische Dichter" weder politisch noch ästhetisch. Die Politik wird im herkömmlichen Sinne des Wortes nicht so bedeutend wie die Ästhetik im traditionellen Sinne. Oft verbindet sich konservative Gestalten und konventionelle Wörter mit dem neuen Inhalt, wie bei Heym, Stadler, Benn und Trakl. Sie sind neu und unpolitisch, gegen den alten Idealismus, Subjektivismus, Solipsismus, die Verschönerung. Innere neue Erlebnisse klingen in den Wörtern wie Straße, Ausgebeutete, Graues, Unfreie, Erschrecken, Krieg, Inbrunst, Empörung, Mitleid, O-Mensch. Selbst die irrationalen Seiten des Faschismus klingen schon an in Wörtern wie Führer, Heiliger, Krieg oder Bund. Sie haben Marx nicht gelesen. Nur emotionell kommt das Wort Revolution vor. Vielmehr sind damit oft Nietzsches Übermensch, Wille zur Macht, Kraft und Pathos oder Kafkas Angst und Verzweiflung gemeint. Eine Ausnahme bildet das Wort Rußland und seine Revolution, doch das klingt nur utopisch. Rußland oder Rosa Luxemburg ist utopisch. Die

Zukunft ist metaphysische Sozialutopie.

Auch in Japan ist es nicht anders gewesen. Der Philosoph Kiyoshi Miki meint in "Über die Individualität" (Taisho 9, 1920), die Individualität sei das höchste, das Individuelle sei der Spiegel des Weltalls, der Mikrokosmos heißt. Oder der Philosoph Tetsuro Watsujis "Nietzsche" denkt ahistorisch. Jiro Abes "Zarathustra" und "Tagebuch von Santaro", Ryunosuke Akutagawas "Nietzsche" (über die letzten Menschen) denken irrationell rauschhaft, schätzen Bildungselemente nur ahistorisch; Nicht nacheinander, sondern gleichzeitig, parallel denken sie, ohne Zusammenhang mit der wirklichen Geschichte.

Die abstrakte Bühne Kandinskys, Bauhaus und Sturmhaus, das ironische und satirische Theater Sternheim, Kaiser, Goll und Kokoschka, das lyrische Theater von Sorge, Hasenclever, Werfel und Kornfeld, das politische Theater von Toller und Brecht, der neue Mensch von Kurt Pinthus, politisches Engagement, obgleich abstrakt, ohne analytische Idee, ohne konkrete Weltanschauung—diese waren den damaligen Intelligenten im japanischen Experimentiertheater (auch in Osaka, Kyoto) ganz neu gewesen. Durch diese unklare neue Bühne wie die Sturm-Bühne, die Kampfbühne in Hamburg, die Bauhausbühne, Kandinskys "synthetische Bühne" entstand die neue Bühne Piscators. Kaisers architektonisches Theater und seine "Denklust", utopische und abstrakte Stücke wie Sternheims "Gas I", "Gas II" (1918, 1920) und surrealistischer Stil wie in "Messalem" von Iwan Goll—alle wurden von Japanern jener Zeit übersetzt und studiert. Diese neuen episch-pluralen Elemente haben sich bald zu einem Zentrum, politischen Kern zusammengeschlossen, um der Spätweimar-Showa einen Weg zu bahnen.

Allgemein kann man so zusammenfassen:

1) Japan und Deutschland hatten in der Taisho-Weimar-Zeit einen gemeinsamen sozialwirtschaftlichen Boden. Obgleich Deutschlands kapitalistische Entwicklung früher und in größerem Maßstab erfolgt war, hat es im Ersten Weltkrieg verloren. Japan vollzog eine sehr schnelle imperialistische Entwicklung, indem es China, Rußland und Deutschland besiegte. Japan und Deutschland konnte nun in mehreren Hinsicht eine ähnliche hohe Produktivität erreichen. 2) Aber Japan war kulturell noch nicht so entwickelt wie Deutschland. Z. B. konnten zu wenige Intellektuelle Kultur und Theater genießen. Deswegen haben die Japaner die Deutschen sehr hoch auf dem Gebiet der Künste und Wissenschaften geschätzt. In Bando (Tokushima Shikoku), wo 1000 Deutsche gefangen waren, gab es merkwürdige Szenen, wo Japaner sie besuchten, um etwas zu lernen: die Neunte Symphonie von Beethoven spielen, Brot backen, Kühe melken und füttern, Brücken bauen oder Wasserleitungen legen. Wie hoch und wichtig standen Goethe, Beethoven und Kant bei uns! 3) Diese zwei Völker waren sich durch die sogenannte "durch Macht geschützte Innerlichkeit" nah. Das ist eines der wichtigen Elemente, die uns zum Faschismus geführt haben. 4) Doch jetzt möchte ich noch etwas anderes betonen, nämlich die Ähnlichkeit im Zeitalter der Reproduzierbarkeit im Sinne Walter Benjamins. Dieses Zeitalter hat auf dem Gebiet der Künste Montage, Simultaneität, Gleichwertigkeit der Teile und wechselseitige Wirkungen des Tons, der Farbe und der Sprache entwickelt. 5) Doch diese Welt der Gleichwertigkeit aller Teile und Werte, wo

alles gleich war von links bis rechts, vom Schönen bis zum Grotesken, vom Ästhetischen bis zum Politischen, ist nicht so lange stabil gewesen.

1) Die Lyrik reicht in die Zeit der politischen und proletarischen Dichtung hinein. Diese Tendenz erscheint in Japan viel stärker als in Deutschland. Natürlich waren auch in Japan neutrale Dichter wie Benn, Loerke und Carossa tätig. Außerdem waren auch nationalistische und faschistische Dichter rege. Bei uns gab es episierete Lyrik wie bei Brecht und Tucholsky z. B. Kenji Miyazawa, Tosaburo Ono und Hideo Oguma. 2) Prosa von Döblin ("Berlin Alexanderplatz"), Carl Einstein ("Anmerkungen über den Roman" und "Bebuquin") und anderen wollen als das Wesen des Epischen Montage, Simultaneität, Anti-Psychologismus, Anti-Kausalität vergrößern. Kafkas Erzählungen sind auch sehr wichtig. Oft sind sie unreal und surrealistisch, doch waren sie viel realer als realistische Erzählungen. 3) Piscator, Brecht, Majakowsky, Einstein und Meyerhold haben angefangen, episches oder politisches Theater zu begründen oder zu entwickeln. Insbesondere ist es wichtig, wie es von Piscator angefangen wurde und Brecht es weiter entwickelt hatte. So schreibt Senda:

"Ich war für das avantgardistische Theater Meyerholds und den Proletkult in der Sowjetunion nach der Oktoberrevolution eingenommen. So war ich mit der Programmgestaltung des Tsukiji-Kammerspiels nicht mehr einverstanden, das wahllos naturalistische, neoromantische, symbolistische und expressionistische Stücke zur Aufführung brachte. Ich wollte ein Theater auf der Grundlage einer Weltanschauung, einer klaren Schaffensmethode. So kündigte ich meine Arbeit am Kammerspiel im Januar 1926 und ging zum *«Koffertheater»*, das der Dramatik-Abteilung der im Dezember 1925 gegründeten Japanischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller unterstand. Mit dem Koffertheater arbeitete ich im mobilen Einsatz für Arbeiter-Meetings. Hijikata sollte später, im April 1931, mit seiner Gruppe dem Japanischen Bund der Proletarischen Theater PROT beitreten."

Diese Tendenz des Theaters ist auch in Japan bald noch wichtiger geworden, nachdem man das europäische Theater in der Krise erlebt hatte.

Peter Szondi hat das epische Theater philosophisch studiert. Nach ihm sind als Bahnbrecher für ein solches Theater Ibsen, Strindberg, Tschechow, Maeterlinck, Shaw und Hauptmann zu nennen. Diese Dramatiker sehen und schreiben undramatisch und episch. Das Wort episch kann man so auf verschiedene Zeiten anwenden, ob in Japan und China, bei den deutschen Klassikern und den Dichtern des letzten Jahrhunderts; aber man sollte für jede Zeit das Einmalige und das Gemeinsame sorgsam zeigen. So waren also Ibsen, Shaw und andere schon episch, d. h. am Anfang des imperialistischen Zeitalters erhielt das Drama ganz neue Inhalte, die man mit der alten Form des Dramas nicht gestalten konnte. Und dieses Neue im Inhalt mit der ästhetischen Schwierigkeit seiner Gestaltung geht weiter in den expressionistischen Stücken (Kokoschka, Sorge, Kaiser, Hasenclever, Toller und Goll). Es ist bekannt, daß Brecht oft als Vorgänger des epischen Theaters die Naturalisten und Kaiser nannte. Das epische Drama ist nur im Sinne des 20. Jahrhunderts, also mit der ästhetischen

und politischen Frage der Revolution denkbar. In dieser Hinsicht ist das Epische bei Meyerhold, Majakowsky, Eisenstein, Brecht, Wolf, Toller denkbar, obgleich Szondy andere Dichter wie A. Miller, T. Wilder, Williams und Pilandello auch episch nennt. Insbesondere ist der Zusammenhang des deutschen mit dem russischen Theater wichtig. Der bekannteste japanische revolutionäre Schriftsteller Takiji Kobayashi, der auch als einer der damaligen Intellektuellen die "Seeschlacht" auf der Bühne Tsukiji gesehen hatte, beschimpfte es nach anfänglicher Begeisterung als nicht gut, als zu dumm. Natürlich hat der Dichter Kobayashi die pseudo-epische Seite des Stückes anerkannt. Man muß eigentlich immer mit Piscator und Brecht anfangen, weil sie die Begründer dieser Theorie sind.

Piscator hat die Aufführung des "Schwejk" (1928) sehr hoch geschätzt, indem er schrieb, seine erneuerte Bühnenkunst mit der Brechtschen epischen Dramaturgie habe eine wichtige Rolle gespielt. Jaroslav Haseks Roman "Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk" (durch Karel Vanek ergänzt, 1920-1923) ist der Stoff des ersten großen Versuchs des epischen Theaters. Brod-Reimanns Bearbeitung, die Piscator mit Brecht, Gasbarra und Lania wieder bearbeiten mußte, war nach Piscator ein pseudokomischer Offizierburschen-Schwank. Piscator hat als das Wichtigste des Stückes das aktuelle Thema des Weltkriegs und die scharfe Gesellschaftskritik genannt. Er wollte die Totalität des Kriegs mit dem Geist der Satire beleuchten und den Zuschauern revolutionellen Humor geben. Also muß man die Gleichheit der Werte brechen und eines als Kernproblem darstellen. Und um dieses Wichtige zu zeigen, hat Piscator seine Piscator-Bühne entwickelt. Der neue Inhalt, die Totalität Haseks wird nicht mehr mit der alten Bühne gezeigt. Dieser Roman mußte mit epischen Mitteln erzählt werden: Drehbühne, laufendes Band, Literarisierung und Filme sollen das leisten. Diese Techniken waren nicht neu, doch diese Anwendung, um Roman oder Epos auf die Bühne zu bringen, war neu. Das laufende Band zeigt den Gang Schwejks in den Krieg. Der Maler Georg Grosz hat auch mitgewirkt, indem er über 300 Zeichnungen und überlebensgroße Puppen gebrauchte. Diese Karikaturen wurden dann von Grosz und Herzfelde herausgegeben. So wurde die Piscator-Bühne eine politische Tagung, wo die Zuschauer als Abgeordnete diskutierten und Gesetze machten.

Wir Japaner hatten solche Künste schon in Kabuki entwickelt, indem wir das Großepische auf die Bühne brachten. Doch nicht in dem modernen Sinne der Gesellschaftskritik. Das neue Theater Japans hat das damals noch gar nicht erkannt. Vielmehr hat es seine traditionellen Seiten verneint. Doch Piscator entwickelte diese Richtung immer mehr, bis er 1929 seine Schrift "Das politische Theater" schrieb. (Das Buch wurde von Tomoyoshi Murayama Japanisch herausgegeben, nachdem er es in der schwierigsten Zeit übersetzt hatte. Dieses Buch wurde von der Polizei stark kontrolliert, viele Buchstaben oder Zeilen wurden gestrichen.) Es ist bekannt, daß Brecht immer wieder Piscator Dank und Ehre entgegenbrachte, daß er in seinem "Messingkauf" sagte, ohne Piscators Leistung sei seine Wendung zum politischen Theater undenkbar. Doch Brecht hat sich selbständig entwickelt, indem er von Karl Vallentin, Frank Wedekind und insbesondere Karl Marx lernte. Seine früheren Stücke zeigen seinen Weg immer lebendiger, bis zu "Mann ist Mann" (1925): Schon

sind in seinen Stücken das Epische und der V-Effekt zu sehen; doch er bedurfte Piscators, um seine Theorie des epischen Theaters zu verstärken. Sein Genie hat über Piscator hinausgehend zwei Begriffe, die dramatische Form und die epische Form des Theaters, klar kontrastiert. Einfühlung, die Bewährung der Spannung bis zum Schluß, der sensationelle Story wurden abgelehnt, indem offene und freie Zuschauer, untragische Helden, Stehenbleiben in der Mitte der Handlung, zitierter Gestus, nüchterne Schauspieler empfohlen wurden. Nun kommen als neue Gattungen epische Opern und Lehrstücke. Georg Buehler hat recht, wenn er behauptet, der erste Weltkrieg habe viele Neuerungen auf die Bühne gebracht, Brechts episches Theater sei das größte Beispiel dafür, aber Piscator habe dies schon vorausgesprochen und entwickelt, und drei Beispiele seiner Aufführungen mit Brecht haben notwendigerweise diese Theorie vertieft. Es ist auch sehr interessant und wichtig, daß G. Buehler über ein halbes Jahrhundert die Entwicklung der Theorien beider Künstler verfolgte.

Als Versuche der späten Weimarer-Republik, insbesondere in fünf letzten Jahren, um derjenigen Richtung zu helfen, die Krisen der Zeit in eine neue bessere Richtung zu wenden, sind zwei folgende wichtige dramatische Strömungen zu nennen, die nicht zu trennen, sondern die ineinander fließen. 1) Dichter, die durch Konservatives und Volkstümliches, Autonomie und Sprachkritik beeinflusst sind, wie M. L. Fleißer, Horvat und Zuckmeyer, durch groteske Stücke wie Canetti oder Karl Kraus, oder durch alte Meisterschaft mit neuen historischen Entwicklungen wie H. v. Hofmannsthal, G. Hauptmann, Kaiser, Sternheim negative, doch zähe Wirkungen geben wollen (Heute folgen noch ihnen Kroetz, Faßbinder, Kluge, Dorst oder B. Strauss.) 2) Eine andere Strömung ist die politisch engagierte oder episch objektive Richtung, die international in konfliktvollen Staaten verbreitet war. Wolf und Brecht sind in dieser Richtung tätig.

Das Epische und der V-Effekt verbinden diese zwei oft und sie wirken als moderne Funktionen. Nur ist die erste Strömung technisch merkwürdiger als die Zweite, deren Inhalt sehr aktiv und revolutionär ist. In dieser zweiten Richtung findet man auch das "Agitprop-Theater und die Arbeiterbühne", deren Anfang die Bildung proletarischer Spielgemeinschaften durch die von Piscator anlässlich der Reichstagswahl 1924 in Auftrag der KPD inszenierte Revue "Roter Rummel" war. Hier waren schon die Grundformen der späteren Agitprop-Bühne enthalten. Es war aber nm 1927, wo diese Bühne ihren Höhepunkt erreichte. In Berlin gab es 1927 bereits so bekannte Agitprop-Truppen wie die "Roten Trommeln" und "Das Rote Sprachrohr". Die letztere bestand aus Arbeiterkindern, Jungarbeitern und Genossen des Roten Frontkämpfer-Bundes. Sie wurde von M. Vallentin geleitet.

Nun fragen wir uns: Wie ist das Theater heute in Japan? Ich habe in diesen Jahren wichtige Aufführungen in Osaka, Kyoto, Kobe gesehen. Hieraus ein kleines Beispiel: Ende 1982 kamen vier wichtigsten Arbeitertheater in Kobe zusammen, um unter dem gemeinsamen Thema "Die große Theaterfeier am Jahresende" kleine Stücke aufzuführen. Eines dieser Stücke war T. Williams Einakter "Moony's Kid Don't Cry". Ein Arbeiter leidet an der Last des neu

geborenen Babys, und will aus dieser Welt irgendwo hinausgehen. Diese Welt unterdrückt ihn mit der Ausbeutung zu schwer. Er schreit aus Angst in der stillen Nacht in seinem engen Schlafzimmer, das wie ein Käfig ist, wo er mit seiner Frau und dem Baby nicht schlafen kann. Trotzdem hat er für sein Baby ein großes Holzpferd gekauft, das für diese Familie vernichtend teuer ist, und er erinnert sich damit an seinen verlorenen Vater. Das Stück gehört zu "American Blues (Five Short Plays)." Der Dichter hat das etwa um 1940 geschrieben. Die Welt des frühen Williams hat das Theater ergriffen. Er hat außer diesem Einakter einen Monat zuvor andere Einakter aufgeführt, wie "Hello from Bertha", "At Liberty", "The Long Goodbye". (Auch in Osaka wurden von ihm "The Lady of Lar Kuspur Lotion", "Lord Byrons Love Letter" aufgeführt.)

Das sind Dramen des amerikanischen Volks. Sie sind oft existentialistisch, doch auch episch wie "The Long Goodbye". Das Stück erzählt durch seine Personen genau die amerikanische Gesellschaft der dreißiger Jahre, wo die Leute wegen der Großen Wirtschaftskrise immer ärmer werden, indem eine Handvoll Kapitalisten sehr reich wird. Das Stück hat einen offenen Schluß. Die vierte Wand wird gebrochen, die Zuschauer können dialektisch den "Änderungen in der Gesellschaft und ihren Klassen nachforschen. "Moony's Kid Don't Cry" hat das Ehepaar verständlich gezeigt. Episodisch kann man die Spielweise der Frau nennen, indem sie komischer Weise den Charakter ihres Mannes, der äußerlich stark, in der Wirklichkeit schwach ist, zeigt. Lyrisch, streng real sind isolierte Außenseiter der Gesellschaft. Sie sind empfindsam, kämpfen den verzweifelten Kampf gegen Lüge, Trug, Gewohnheit, Gewalt und Ausbeutung. Sie haben Sehnsucht nach der freien reinen Welt, die es doch nimmer gibt.

Arbeitslose, verlorene, ausgebeutete wie in Williams Welt hat auch Brecht schreiben wollen. Aber das Volk von Brecht in "Furcht und Elend des Dritten Reichs" ist ganz anders als das Amerikanische von Williams. Die Deutschen sind mitten im Militarismus und Faschismus. "Der Spitzel" ist ein Einakter, in welchem Brecht "den Kampf bereits in einer bei ihm neuen, vieltönigen und abgestuften realistischen Weise führt; er gibt dort ein lebendiges, durch Menschenschicksale vermitteltes Bild vom Schrecken des faschistischen Terrors in Deutschland" (Lukacs). Oder nach Benjamin: "Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht". "Das ganze Stück wird durch das 1937 entstandene Gedicht "Die deutsche Heerschau", d. h. seine ersten vier Strophen, die folgenden 26 Strophen sind den jeweiligen Szenen vorangesetzt (zwei haben 2 Strophen). Für Brecht selber mußte es ganz schrecklich gewesen sein, sonst hätte er nicht so real den Schrecken beschreiben können. Brecht hat sowohl im Problem des spanischen Bürgerkriegs, als auch im Problem Nordeuropas und Rußlands große Angst gehabt. Daß er selber kleinbürgerliche Angst hatte und hier in sich widerspiegelte, dabei auch seine Frau und sein Kind widerspiegelte, ist ganz klar. Die japanischen Zuschauer von heute müssen noch solches Erschrecken sehen.

Es ist aber sehr schade, weil obgleich Brecht in einem Brief damals folgender Weise schrieb, Furcht und Elend jetzt noch nicht so wie eine Mahnung geworden, sondern noch Anklage sind: "Die Schärfe und Härte des epischen Theaters werden, sind erst einige

Dutzend Jahre vergangen, kaum noch so wahrnehmbar sein. Die Rundköpfe und die Spitzköpfe mögen sich anschauen wie ein goldenes Märchen, voll von milden Zureden und vielleicht sogar recht lustig. Furcht und Elend... werden nach dem Untergang dieses Reichs keine Anklage mehr sein, wenn auch vielleicht immer noch eine Warnung." Das Stück klagt uns an und sicher ist es noch aktuelle Warnung. Es ist noch nicht Märchen. Deswegen mußten wir vor der Aufführung etwas über unsere Remilitarisierung zeigen. Doch dieser Einakter hat die Grenze der Parabel und des Lehrstücks zersprengt, er drückt eine konkrete Szene voll aus und wird symbolisch, Individuum und Gesellschaft sind ineinander gebunden —So hat Mittenzwei es gelobt.

Aber der Unterschied zwischen Williams und Brecht in dieser Hinsicht könnte sich aus der Lage der beiden Dichter ergeben.

Ein Chronist bürgerlicher Welt---so hat Rainer Kernndl zum Tode T. Williams ihn gelobt. Man kann das noch mehr bemerken, wenn man große Stücke von Williams sieht. Das Volk mußte, nach Brecht, beschrieben werden, aber nicht mit Cocktail und Mischung zwischen salopp und Deklamation, Realismus und gehobenem Stil, Romantik und Naturalismus. Es muß echt und vollkommen sein. Diese Synthese hat Brecht bewußt und kraftvoll vollzogen.

Brechts Stück ist moderner. Hier wird das Gespräch ganz episch, es wird analytisch fein wiederholt, in die Vergangenheit und in die dritte Person überführt. Der Dialog wird dialektisch geteilt. Montage und moderne Zeitbehandlung sind im ganzen Stück bekannt. 1940 hat Brecht in seinem "Anmerkungen zum Volksstück" geschrieben: "Wie könnte so ein neues Volksstück aussehen? In Bezug auf die Fabel gibt die literarische Revue einige wertvolle Winke. Wie erwähnt, verzichtet sie auf die einheitliche und durchgehende Fabel und bringt 'Nummern' d. h. lose miteinander verknüpfte Sketch. In dieser Form leben die 'Streiche und Abenteuer' der alten Volksepen wieder auf, freilich schwer erkennbar. Die Sketche sind nicht fabulierend gehalten, sie enthalten wenig Episches. (...) Sie sind spiritualistischer, mehr auf eine einzige Pointe gestellt. Das neue Volksstück könnte die Folge verhältnismäßig selbständiger Begebnisse der literarischen Revue entnehmen, müßte jedoch mehr epische Substanz bieten und realistischer sein."

Um wieder diachronisch zu sprechen, konnte das japanische "Neue Theater" diesen neuen Horizont der 40. Jahre von Brecht oder Williams nicht überschreiten. Es war schwer, diese Meisterwerke zu übertreffen. Es handelt sich um den Realismus des neuen Theaters, und neue reale Verhältnisse mußten widerspiegelt werden. Die Zeit der hohen technischen und kapitalistischen Entwicklung der 60 und 70 Jahre hat der jüngeren Generation neue Formen des Theaters gegeben: Das ist das Underground Theater der jüngeren Generation. Merkwürdigerweise findet man bei den Dichtern dieser Nachkriegsjahre viele moderne Techniken, die denen von Brecht nicht verwandt sind. Oft ist Brecht bei diesen Bewegungen sehr wichtig. Aber man hat sich Brecht nicht im politisch Brechtischen Sinne angeeignet, sondern Brecht je nach dem Zweck eigenwillig benutzt. Das kann man z. B. bei Shuji Terayama, Kunio Shimizu, Minoru Betsuyaku, Yasutaka Tsutsui, Kohei Tsuka, Makoto Sato und Hisashi Inoue feststellen.

Jetzt, also 1983, wo sich die politischen und wirtschaftlichen Umstände schon völlig verändert haben, ist es klar, daß das Underground Theater nicht mehr in der alten Form existieren kann. In Kobe haben wir "Als der General erwacht" von Tsutsui gesehen, und jetzt sehen wir "Kiri-Kiri-Volk" von Hisashi Inoue, frei gedichtet von der Theatergruppe Rasenkan. Dieser bekannteste Roman von heutigen Japan, ein Bestseller, ist jedermann bekannt. Dieser Roman wurde aber mit Underground-Stimmung laut tanzend, singend und mit komischen Gesten aufgeführt. Doch dieser Stil und diese Stimmung gefielen uns nicht so sehr. Erotisch-grotesker Non-Çense ist nicht so interessant. Es gelang nicht, ihn mit dem Anti-Militarismus zu verbinden. Das Tenno-Problem, Okinawa-Problem, Remilitarisierungs-Problem waren nicht so gut verstanden.

Was können wir für 1983 aus den Underground-Theatern retten? Das ist nicht immer klar, doch müssten wir jetzt darauf eine Antwort geben. Wir müssen solche Techniken weiterentwickeln, wie sie Brecht schon 1940 beschrieben hat, aber wir müssen sie für neuere Theater benutzen.

Auch Shingeki, Neues Theater, hat viele moderne Stücke mit heute aktuellen Themen mit mehr epischen Formen geschaffen und aufgeführt: Das Umweltsproblem (Krankheit durch Wasserverschmutzung in Kyushu Minamata in "Tanz der Katzen"), das Altersproblem (eine Alte, die im Alter freies Leben genießt in "Ubazakari" geschrieben von Seiko Tanabe), die Arbeitswelt eines Kippers, der zu viel arbeiten muß (geschrieben von Nobuharu Okayasu) und das Leben eines Schauspielers, das sich unreal wie in der Kafka-Welt entwickelt (geschrieben von Kunio Shimizu). Noch politisch aktueller sind Stücke wie "Brücke über den Genkai-See" (geschrieben von Sumie Wada; der Held will die Freundschaftsbrücke von Korea nach Japan bauen, scheitert jedoch), "Ohne Morgen zu sehen" (geschrieben von Kaisei Li und Kiichi Ohashi), "Schwefel-Insel" (geschrieben von Munehiko Higashigawa, Die wiederbewaffnete Insel wird von der alten und der neuen Generation besichtigt), "Katschashi vor dem Sonnenaufgang" (geschrieben von Akiko Terashima; Frauen in Okinawa gegen Militarisierung.)

So viele Stücke werden hintereinander geschrieben, und immer wieder die Bewältigung der Vergangenheit und der Kampf gegen die Reaktionäre erzählend aufgeführt. Es ist nicht anders als wie bei Brecht in der Weimarer Republik, in der Spannung des Kampfes überall den Fortschritt der Zeit behauptet. Die Fabelwelt im Theater unterstützt auch diese Bewegung parabolisch: "Bunna, komm unter" in der Form der schwachen Frosch-Gesellschaft einig gegen die großen Vögel schützend (geschrieben von Ben Minagami) und "Elf Katzen" in der Form der Katzen-Republik gegen den Hunger kämpfend (geschrieben von Hisashi Inoue). Es wird auch die Vergangenheit hervorgeholt, um ihre Bewältigung zu bestätigen: "Wellen, meine Liebe" von Yuzo Yamamoto, "Akahige" von Shugoro Yamamoto und "Fest der Jugend" von Naohito Otani und Naomi Uriu.

Die letzte Frage heißt, wie ist es mit den klassischen Stücken geworden? Lebt noch die traditionellen japanischen Schauspielkünste? In Osaka, wo 1982 viele Nô und Nôkyogen und mehrere Kabuki (wie Sonezaki-Shinju und Shinju Tennoamijima) und Bunraku (wie

Imoseyama Onnateikin, Natsumatsuri Naniwakagami, Sessyu Gappogatsuji) sehr rege und bunt wie jedes Jahr aufgeführt wurden, hatte ich das schöne Erlebnis, mit Professor Hans-Dietrich Dahnke, Philosophen Prof. Dr. Norbert Krenzlin, Sinologe E. Müller Bunraku zu sehen. Das Stück heißt Oshu Adachigahara, das in der Goethe-Zeit von Hanji Chikamatsu (1725-1783) geschrieben wurde. Der Stoff ist historisch; 1056 hat die starken und reichen Familien Abe in Nordjapan gegen die Familie Genji (Yoriyoshi und Yoshiie in Kyoto und Kamakura) gekämpft und schließlich geht jene 1062 unter. Dieser Vorgang der Zentralisierung des Feudalismus ist der Hintergrund des historischen Dramas. Das Thema ist die Tragödie der Familie Tairano Kenjo, der für den Frieden der beiden herrschenden Abe und Genji seine erste Tochter mit Yoshiie (Genji) vermählte und seine zweite Tochter Sodehagi mit Sadato (Heike, Abe) vermählte. Dieser Wunsch brachte der Familie Tod und Untergang. Die Politik, die in die Familie gebracht wurde, verdarb den Frieden der Familie. Dieser Pessimismus wird in den großen Rahmen des Kaisertums eingefügt, weil der Konflikt des Stücks aus der Entführung des Kaiserprinzen Tamanomiya und zugleich den verlorengegangenen drei heiligen Kaiserschätzen entsteht und mit der Rettung des Prinzen und der Kaiserschätze endet. Kaisertum mit Pessimismus, Scheitern des Pazifismus... spiegeln doch realistisch den historischen Gang der Vergangenheit, die notwendigerweise zur Zentralisierung der feudalistischen Politik führt. Viele getarnte Personenverhältnisse, grausamer Deus ex Machina, in 5 Dan (Teilen) geteilte umfangreiche Fabel (fast zehn stündige) konnten die deutschen sehr gut verstehen mit unseren Erklärungen. Epische klassische Dramen kann man so gut erfahren.

Wie ist es mit der europäischen Klassik in Japan? "Macbeth" (Tatsuya Nakadai), "Heinrich IX." (Theater Subaru) und Volpone (En) waren sehr beliebt. Doch war "Reineke Fuchs" nach Goethe von Puppentheater La "Clarte" am wichtigsten. Dieses Theater, das viele Chikamatsu Stücke mit Puppen aufführt, hat diesmal anlässlich des Goethe-Jahres Goethes Tierepos bearbeitet. Seiji Yoshida hat wie die deutsche Novellenform Rahmen und Binnenrahmen mit Chor, der aktuell das heutige Japan anruft, kräftig benutzt. Er hat an den wichtigsten Stellen das Epos episch gestrafft und in scharfem Ton erzählt. Der mittelalterliche Inhalt, der die Schwächen der Guten klar zeigt, der den schlaunen Fuchs menschlicher darstellt, wurde dialektisch noch verstärkt. Bär und Katze, die zweimal ihre Fehler wiederholen, und viele, andere retardierende epische Momente des Kampfes in vier Teilen, die in vier Akten zusammengefaßt wurden, sind treu wiedergegeben. Der politische Realismus der weimarer Klassik wird von vielen Zuschauern aus breiten Schichten sehr gut verstanden und gut genossen. So kann man auch sagen, daß man Klassik in dieser Weise gut verstehen kann. Das kommt daher, daß diese zwei klassischen Beispiele sehr stark episch akzentuiert sind. Was man genießt, ist diese episch aktuelle und reiche Vergangenheit. Und man bemerkt schon, wie die Welt des alten und neuen Theaters in Japan episch ist.

2. "Antigone" von Brecht und das Theater im Osten

Wir haben das Entstehen des epischen Theaters in der Weimarer Republik beobachtet. Dann haben wir verschiedene Formen des epischen Theaters im Westen und Osten in der Klassik und in der Modernen studiert. Jetzt nehmen wir ein typisches Beispiel des epischen Theaters bei Brecht, der als Theoretiker und Dramatiker des epischen Theaters bekannt ist.

Brecht hat treu seinem Prinzip folgend das alte klassische Meisterwerk von Sophokles "Antigone" bearbeitet. Griechische Kunst bei Brecht lernend, sehen wir, wie Brecht vom Griechenland nach Asien vordringt. Von hier kann man Theater in Asien überblicken—so denken wir. Goethes "Faust" kommt bis Griechenland, doch von hier kann man nicht Asien weiter sehen, weil Goethe immer an Europa denkt und Faust nach Europa zurückkehrt. Doch bei Brecht kann man Japan und China diskutieren.

Asiatisches Drama ist episch—so ist synchronischer, d. h. unkausaler Weise bei Brecht philosophiert. Doch die diachronische Denkweise bei Brecht ist so stark, daß orientarisches Theater in Brecht doppelte Negation, einmal Negation der europäischen Dramen, zum anderen historisch betrachtete Negation dieser ihm bekannt und wach gewordenen orientalischen ist. Also kann man sagen: Die Aufführung der klassischen unbearbeiteten Stücke bei Brecht sei die Dialektik des synchronischen und diachronischen Denkens. Als ein gutes Beispiel hierfür möchte ich die "Antigone"-Aufführung durch das Theater Doro im September 1982 in Kobe und die Aufführung durch das Theater Mirai Mai 1984 in Osaka analysieren.

Warum wollte Brecht Sophokles' "Antigone", und zwar in der Übersetzung von Hölderlin bearbeiten? Die Sorgfältigkeit der Bearbeitung zeigt, daß diese durch diese Bearbeitung nicht direkt antifaschistische Resistenz andeuten wollte. "Der Fall des 20. Juli" 1944, wo durch Offiziere ein Attentat auf Hitler verübt wurde, mag diese Bearbeitung erklären, doch es ist gefährlich, sich daran zu nähern, deswegen mußte er sich damit begnügen, ein kleines Vorspiel voranzustellen, aber bald danach mußte er selbst dieses ausgezeichnete Vorspiel zurücknehmen. Mit diesem altertümlichen Ereignis sollte ein aktuelles Geschehen erinnert werden, doch Altertümliches muß altertümlich sein.

Sein Interesse bestand in der Episierung und deren Aufführung. Auf der von Bänken umgebenen halbrunden Bühne spielten sie, nachdem sie fiktiv außerhalb dieser stehend ihre Rolle erzählend gezeigt hatten. Als Chor stehen die Alten nach der Episierung des Ereignisses. Selbst die Schädel der Pferde auf den viereckigen Pfeilern deuten auf die Entfernung von der Gegenwart. Auf einer aufgestellten Tafel hängen Requisiten vor den Zuschauern. Daraus sollte eine Art V-Effekt entstehen. Man wollte ein sinnvolles Modellbuch für die zukünftigen Versuche schaffen.

Trotzdem ist die Aktualität dieser Bearbeitung klar. "---Unsere Brüder/beide geschleppt in des Kreon Krieg um das Grauerz/gegen den fernen Argos, beide erschlagen/Sollen nicht beide mit Erde bedeckt sein." Doch Antigone steht an der Seite des deutschen Volkes. Thebe ist das faschistische Deutschland. Argos ist Sowjetunion, Kreon Hitler, Polyneikes illegaler

Kämpfer: "Ihn soll man lassen unbeweint, grablos/Süß'Mahl den Vögeln..." So kann man das Stück sehen. Solche Nähe zur Gegenwart oder jene Ferne von der Gegenwart, d. h. dieser Doppelcharakter des synchronischen und diachronischen Theaters, den ich soeben erwähnte, ...dieser Doppelcharakter ist der Zweck des Stückes.

Regisseur Goda (Kobe) schreibt deswegen: "Mir war wichtig, was der Krieg für das Volk ist, was der Staat ist und was es bedeutet, den Staat zu schützen. Das ist unser größtes Interesse. So wurde auf die Bühnenwand 'Nie wieder Krieg' geschrien. Für die Schauspieler, die am Tage Arbeiter sind, sind ideologische und wirtschaftliche Unterdrückung so stark, daß wegen der Idee des 'Profits' und 'der Rentabilität der Firma' die Freiheit des Denkens verlorengehe. Dort ist es verboten oder einfach unmöglich, frei über die Politik zu sprechen. Um den Staat, den unsinkbaren Flugzeugträger Japan, zu schützen, sagen sie d. h. Kapitalisten, wollen wir enorm viel Geld verschwenden. 1948 muß Brecht vielleicht Ähnliches bewußt gewesen sein. Wir müssen vielleicht noch einmal durchdenken und vertiefen, was Brecht damals gedacht hatte." Als eigenes Vorspiel in Kobe haben sie Ähnliches erzählt und Personen hintereinander vorgestellt. Auch der Regisseur Terashita von Theater Mirai Osaka hat 1984 solche aktuellen Punkte erwähnt.

Antigone, die den Fehler Kreons angriff, der in die Sphäre der Nachwelt eingriff, indem er das Begräbnis des Polyneikes verneinte, hat das Recht Gottes klar gemacht. Bei Sophokles ist es so gedacht. Doch diese Gedanken von Sophokles hat Hölderlin geändert. Er schreibt, der Gedanke des Stückes sei republikanisch, d. h. revolutionär, eine tragisch gestaltete Form der Vernunft, d. h. Politik.

Brecht hat sich bei seiner Bearbeitung zu 20% streng an Hölderlin behalten, 30% ungefähr nach ihm gestaltet, aber andere Teile hat er umbearbeitet, indem er überlegt verfuhr, Mystisches und Kultisches entfernte, Pindars Ode, Goethes Phrase, Luthers Rhetorik benutzte. Doch den edlen klassischen Stil hat er lebendig erhalten, obgleich er oft den Sinn des Originals umkehrte.

Sophokles erkannte die Größe im Untergang Kreons, Brecht aber hat ihn zum Werkzeug des Invasionskriegs gemacht und dazu seine eigene Verse verwandt. Antigones übermenschliches Schicksal verwandelt sich zum menschlich verständlichen Konflikt. Sowohl Antigone als auch Thebe gehen wegen der menschlichen Willkür unter, nicht wegen der Verdammung durch den Gott.

Der Bruder Polyneikes ist ein Anti-Kriegs-Soldat. Hämon ist nicht nur ein Geliebter der Antigone, sondern auch politischer Aktivist. Der Prophet (Tiresias) ist real, listreicher Weise, Euridike, die Gattin Kreons, die leicht Mitleid erregen wird, wurde sorgsam entfernt, die aktiven reaktionsreichen Alten bilden zwar den Chor wie früher bei Sophokles, doch entwickeln sie die neue Seite des Gegenwärtigen. Sie schwanken zwischen Ja und Nein zur Herrschaft Kreons gegenüber und müssen mit ihm untergehen.

So wurde eine neue, der epischen Klassik treue Form, die sowohl mit der altindischen als auch mit der Peking-Oper und No verwandt ist, geschaffen. Das klassische Motiv erlebt wegen der nuklearen Waffen einen aktuellen Inhalt. Inhaltlich und formal ist das Stück so

einheitlich. Auch ist es durch seine Aktualität sehr wichtig. So wollten wir den Urgrund und die Wurzel des Dramas ergründen. Brecht mußte nach dem zweiten Weltkrieg einem solchen Standpunkte gelangt sein.

Das dramatische Ganze, das in jeder Beziehung vollkommen, stark, lückenlos ist, dieses Spannungsreiche ist vor 2500 Jahren entstanden. Was für ein effektives Gespräch ist das! Da sind eine ständige Spannung und der dialektische Kampf zwischen beiden vorhanden. Spaltung und Einheit der Logik sind ganz lebendig: Was Antigone für sich spricht, ist die erste Hälfte, die zweite Hälfte ist an Ismene gewandt.

Wenn man denkt, daß aus dem Epischen, aus dem Romanhaften, nur Gespräch für Drama geblieben ist, so ist dies falsch. Der Chor bleibt da. Und es ist fast, wie No-Spiel aus Shite und Waki mit Chor besteht. Die Alten des Chores betrachten aus höherer Sicht das Leben und greifen in die Widersprüche der Menschen ein. Sie verbinden erzählend, in epischer Weise, die getrennte Handlungen untereinander. Sie sind oft Außenseiter, doch Hauptspieler. Sie sind oft kapitalistisch, oft plebejisch. Dieses Epische der Darsteller des Chores widerspiegelt sich in Geste und Sprache der andern Spieler. Selbst ein Pronomen zeigt scharf epischen Charakter. Dieses Epische steht als starkes Gegengewicht zum Dramatischen.

Ob wir dieses Ganze der Spannung zwischen dem Epischen und Dramatischen, das beim Prologos anfängt, sechsmalig durch Epeisodion und Stasimon (Chor) geändert wird und mit Exodus endet, frisch haben darstellen können?

Wir können Verse des Stücks studieren. Jeder Vers ist eine leichte Art des Gesprächs, mit reichen rhetorischen Bildern. Nicht nur im Chor, sondern im ganzen Stück entstehen alltägliche, doch erhabene Töne. Worin der Unterschied der gebundenen und der ungebundenen Zeilen besteht, kann man leichter verstehen. Es ist, als ob der Chor von der japanischen Tradition von No oder Kabuki gelernt habe. Dort sind auch V-Effekte und epische Stagnation reich vorhanden. Brechts Art, nicht Prosa zu gebrauchen, widerspricht der Tendenz seit 1860.

Um das Drama in jener Zeit, wo Schädel der Pferde gehangen sind, gut zu spielen, doch den Vorgang aktuell vor den Zuschauern zu entwickeln, lebendige und vielfältige Kommunikation zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum zu verwirklichen, spielen Zeichen und Symbole, Musik und Kleider, auf der Bühne eine große Rolle. So kann man sagen, es ist eine wichtige Methode, symbolisch zu spielen,

Ganz Aktuelles wie die "Berliner Antigone" von Hochhuth konnte man heute wieder in diesem Stoff finden. Moderne Begebenheiten, die doch an den griechischen Stoff erinnern, gab es in diesen wenigen Jahren viele. Wir haben viele ähnliche Stoffe und Motive diskutiert. Auch Hofmansthals Fragment "Die beiden Götter" hat in epischer Weise dieses Motiv entwickelt.

Aber das Wichtigste in diesem Stück ist natürlich das Epische in der Struktur. Solche Eigenschaften sind in Ostasien und Südasien, auch in Mittelasien nicht selten. Insbesondere ist die Scheidewand zwischen dem Drama und der Epik nicht so klar, obgleich es beide Gattungen in Asien gibt. Wenn auch jeder Schauspieler seine Rolle spielt, so spricht der Chor

oft an seiner Stelle. Wie im NO-Spiel spricht ein Erzähler mit Chor. Geste und Sprache, Musik, Tanz...alle Elemente des Theaters werden auch in Asien oft episch im Spiel eingesetzt, d.h. alle Elemente selbständig wie bei Bunraku-Puppenspiel.

Sowohl Roger Planchons als auch Strehlers Bühne haben viel von der Brechts "Antigone" gelernt. Nach Saruwatari soll Strehler die "Antigone" sehr hoch geschätzt haben. Man soll in diesem Stück Brechts viel lernen. Saruwatari sagte, die Gestalt Tiresias findet man in der Seidenstraße-Ausstellung wieder. Im nahen Osten und Mittelasien sei diese Gestalt bekannt.

Es sei ein Drama des Chors, sagt er weiter. Der Chor sei eine Art Zuschauer, die nicht handelt. Auch Tschechows Drama sei dem Drama des Chors ähnlich. Theoretisch sei es stark so und jede Szene sei selbständig.

Fast gleichzeitig wurde Sophokles' "Ödipus" in Osaka von Kinji Ōoka (Theater Choryu) aufgeführt. Doch diese Aufführung zeigte nicht den Grund, warum Ödipus gegen das Schicksal, das Gott ihm gab, kämpfte. Der Regisseur konnte nicht die ähnlichen Wurzeln der beiden Dramen Antigone und Ödipus verstehen. Ödipus, der die Wahrheit wissen konnte und seine Augen wegriß und den Gott auffordert, seine Anklage anzuhören, wurde nicht wie bei Brecht mit den Augen des neuen kritischen Menschen gezeigt, sondern nur als der Held, der vom schwersten Schicksal getroffen wurde. Das Stück wurde melodramatisch, es war zu angespannt, die Spannung mit der großen Musik und der lauten Stimme war unsinnig und effekthaschend. Es gab zu viel Pathos, das innen hohl schien.

Brecht hat 1954 in seiner Abhandlung "Einschüchterung durch die Klassizität" geschrieben: "An Stelle des echten Pathos der großen bürgerlichen Humanisten trat das falsche Pathos der Hohenzollern, an Stelle des Ideals trat die Idealisierung. (...) Es entsteht eine falsche Größe, die nur öde war." Der wunderbare Humor Goethes ist verloren. Es ist, als ob der Humor unnötig wäre. Er kritisierte auch so: "Das schlecht konservative Fleisch wird sozusagen nur durch scharfe Gewürze und Saucen wieder schmackhaft gemacht. (...) Wir müssen das Werk neu sehen, wir dürfen uns nicht an die verkommene, gewohnheitsdiktierte Art halten, in der wir es auf dem Theater einer verkommenen Bourgeoisie gesehen haben." Diese Worte von Brecht über die Aufführung von "Urfaust" gelten auch für die damalige Aufführung der "Antigone".

Kanze Hisao fand das griechische Drama dem japanischen No sehr nahe. Hisao Kanze hat 1971 "König Ödipus" (nach Sophokles von Masakazu Yamazaki bearbeitet) aufgeführt und schreibt darüber Folgendes: "Wer heute Nô spielt, spricht oft, Nô sei anders als gewöhnliches Theater. Deswegen, sagen sie, soll man Nô nur fachmännisch spielen. Aber so darf es nicht sein. Natürlich muß man das dem No Eigene sehr sorgsam behandeln und Nô mit dem eigenen Körper fühlen. Und man muß immer davon denken, was Nô ist. Aber dazu muß man Nô nicht isoliert betrachten, sondern man muß Nô begreifen, nachdem man viele andere gesehen und getan hat. Ich sage nicht, man soll alles tun. Wir sind in unseren Eigentümlichkeiten ganz verschieden. Ich z. B. finde und entdecke in Nô sehr viele Ähnlichkeiten mit anderen Theatern, insbesondere mit griechischen Theatern. Es gibt sicher vieles, was ich griechisches Theater spielend dadurch entdecken kann, weil ich Nô viel

spiele.”

Solche Wechselbeziehungen gibt es viele. Diese Erlebnisse sind außerordentlich wichtig, weil sie das japanische Theater weiter bringen. Kanze schreibt weiter: “Man denkt, Nô sei anders als gewöhnliches Theater. Aber wenn derselbe Nô-Schauspieler griechische Dramen und Shakespeare spielt, dann wird Nô als das Theater von den Japanern geschätzt werden. Wenn ich griechisches Theater auch in Osaka und Arbeitertheater aufführe, dann sagen die Zuschauer, Nô und Kyogen sind auch Theater, nächstes Mal werde ich es mir ansehen.” Kanze sagt, daß Japaner Nô zu begrenzt sehen und auch Shingeki-Fachleute so denken, und daß diese Meinung Ursprung von Armut und Dürre des japanischen Theaters sei. Und es gibt auch die Kritik, daß japanisches Shingeki von traditionellen Theatern nicht gelernt hat.

Und es gibt in Asien überall Klassiken...Man muß sie gründlich studieren. So ist es uns sehr wichtig zu fragen, ob griechische semitische Kultur und mittelasiatische Kultur mit indischen (Birma, Thailand, Indochina, Indonesien, Malaien einbegriffen) und mit fernöstlichen (China, Japan, Korea, Mongolei, Vietnam einbegriffen) Kulturen Verwandtes haben. Die Isoliertheit der asiatischen Kulturen ist auch bezüglich des Theaters merkwürdig, was uns aber sicher nicht glücklich stimmen kann, weil wir mit unserem isolierten Dasein keine stark große Kultur entwickeln können.

Japan im fernen Osten ... der große Nachahmer Europas? Aber es muß etwas anders sein. Asiatische Staaten sind uns immer näher gekommen, weil mir sowohl wirtschaftlich als auch kulturell bessere Beziehungen zu ihnen haben. In meiner Hochschule, wo viele Studenten aus asiatischen Staaten lernen, wird oft das Theater in Asien und unsere Verwandtschaft auf diesem Gebiet diskutiert. Koreanisches Theater, indonesische Musik und Peking-Oper besuchen hintereinander Westjapan. Ich habe einmal darüber berichtet.

“Japanische Gesellschaft für Theater” hat 1982 anlässlich ihres Seminars in Okinawa eine Sondernummer “Theater und Tanz” veröffentlicht. Das ist auch ein Zeichen dafür, daß sie das Theater heute etwas von dem Japanischen entfernt, weiter und breiter sehen will. Michinori Hirose hat über Chor und Spiel des griechischen Theaters geschrieben, wo Schauspieler durch Gesang und Tanz des Chors ergänzt und unterstützt werden. Der Rhythmus des Theaters entstand daraus. Ein Schauspieler spielte mit mehreren Masken. Maske, Tanz und Gesang wurden später in Rom immer bunter und vielseitiger durch Pantomime bereichert (Roms Attelan-Farce). Durch Mittelalter und Renaissance werden sie weiter geführt bis zur Neuzeit. Shiro Kobayashi behandelt “Tanz in Musicals”. Hier werden Tanz, Musik und Drama vereinigt. In Amerika und Europa ist diese Kunst über 200 Jahre überliefert, obgleich sie nach 1950 als moderne Musicals verstanden wurde. In New-York und London sind diese Musicals sehr rege. Als Longruns werden viele genannt, darunter “Der Fiedler auf dem Dach” mit 3248, die “Dreigroschenoper” mit 2611 Aufführungen. Eine interessante Fabel, dramatische Augenblicke, der Apell an das Gefühl und Spektakel sind ihre eigene Welt.

In Asien werden von früh an auch durch Tanz und Gesang unsere fünf Sinne befreit. So werden Odori (Unterkörper-Tanz), Mai (Oberkörper-Tanz), Mai mit Gesang, Tanz und

Gesang im Zusammenhang mit Drama unterschieden. Bei der indischen Klassik ohne Sprache werden Tänze mit Gesang Nurtia, Gesten Abhinaya genannt. Die südindische Klassik des Kathakali zählt über 500 Handbewegungen. Und diese reichen Elemente findet man in den großen Stücken Mahabharata und Ramayana, die aus der buddhistischen Mythenwelt ihren Stoff nehmen. Sie sind auch in ostasiatischen Staaten weit verbreitet und heute noch lebendig. Ryoki Kim hat "Tartum-Nori im Hinblick auf den Tanz", Yasutsugu Honda hat "Okinawas Tanz in der japanischen Kunstgeschichte" behandelt. Nach Kim gibt es im Tartum Tanz "Horizontal Dance" und "Vertical Dance", die mit Masken gespielt werden. Kim hat in mehreren Beispielen Akten- und Szenen-Struktur des Tartums erklärt.

Durch "Antigone" angeregt, ist es schon möglich zu sagen, daß das Theater im Drama solche Breite genießen kann, daß die Ansprüche der Zuschauer heute freier und größer sind und Schauspieler diese Welt auch meistern müssen. Aber es ist nur eine halbe Wahrheit, wenn man nur das sagt. Man fragt dabei nicht, wozu diese alten Techniken da waren, wozu wir sie anwenden können.

In unserem Hochschulseminar haben wir versucht, diese Schwäche zu beseitigen. Taru (Mask) schützt das Böse, diese altertümliche Funktion des Tarus wird im Mittelalter gegen die Priester-Welt, die das Volk unterdrückt, gebraucht, dann nach der Yi-Dynastie (1392-1592) gegen Yan Pans, die aus Rittern und Priestern bestehen, angewandt, in dem Maße wie das Bürgertum entstand und die Bürger stärker wurden. Diese Künste werden gegen formale Sitten der privilegierten Schichten gebraucht. Das reichte tiefer in die Welt des Lebens hinein wie der Konflikt zwischen Männern und Frauen, Bürgern und Bauern. Hier werden immer Tanz und Sprache gebunden. Das koreanische Theater heute ist äußerst politisch und aktuell. Das sieht man in Stücken wie "Geschichte der Herren Scheiße", das 1982 aufgeführt wurde.

In Birma und Thailand werden auch indische Geschichte Ramayana und Mahabharata gespielt. Götter, die durch den Bösen Ravana geplagt werden, bitten Gott Vishnu, zu besiegen. Und der Gott Vishnu erscheint als Rama, Sohn des Königs, erschlägt schließlich diesen Menschenfresser, den Riesen Ravana. Emanzipation in der Sagenwelt spielt sich so stark hier. In Thailand wurde das auch als Maskenspiel und Puppenspiel gespielt, auch als Schattenspiel in Lebensgröße. Daß dieser Stoff so lange und so breit beliebt ist, kommt daher, daß er unseren Kampf mit der bösen Welt darstellt.

In dieser Hinsicht kann man jenen indonesischen Studenten gut verstehen, der die Möglichkeit der nahen Verwandtschaft der asiatischen Tradition und der europäischen Kunst verneinen möchte. Ihre traditionelle Kunst ist nicht so ästhetisch hoch wie die europäische, sie ist vielmehr alltäglich. Das Epos Ramayana war schon im 11. Jahrhundert ins Indonesisch übersetzt worden, die höfische Kultur hat es gesungen und mit der Musik Gamelan gespielt. Besonders entwickelte sich das Schattenspiel Wayang Kulit. Ein Künstler hat dabei 300-600 Puppen geführt. Die Zuschauer sehen das sehr lange, von acht Uhr abends bis zum nächsten Morgen. Aber teilweise hat man öfter Ramayana und Mahabharata gespielt. Hinduistische Götter, König, Prinzen, Helden, Clown, Teufel und Tiere kommen vor. Was man auf dem Tuch als Schatten sah, war der Kampf zwischen dem Gerechten und Bösen, Klugen und

Dummen, Lieblichen und Häßlichen, der universal bis zum Ende der Welt geträumt wurde. Mensch und Gott waren einig. Man nannte das Wayang Golek, indem man die neuere Art, die von Schauspielern gespielt wird, Wayang Orang nannte, das fing Mitte 18. Jahrhundert an. Hier wurde schon ein Vorhang benutzt. In diesem Theater wurde allmählich die alltägliche Welt aufgeführt.

Im 19. Jahrhundert wurde hier das europäische Theater immer mehr eingeführt, obgleich diese Neigung nicht so stark war, weil die holländische Regierung die Einwohner nicht aufklären wollte. Malaisches Theater Abdoel Moloek und dann die Komödie Stamboel aus der Türkei wurden bei den Indonesiern sehr beliebt. Das Dardanella Theater wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Russen W. Klimanoff gebaut. Dieses Theater hat als erstes modernes Theater und richtige Aufführungen mit Texten. Unter der japanischen Besatzung (1940-1945) wurde das europäische Theater mehr entwickelt, weil die japanische Regierung diese Form als Propagandamittel benutzte. Doppelt soviel Stücke als davor (1926-42) wurden in dieser kurzen Zeit aufgeführt. 1950 wurde Indonesien unabhängig, Study Group Drama Jogja, und Federasi Teater Kota Bogor sind seit 1955 tätig. Wenn man die Geschichte dieses Landes bedenkt, kann man wohl annehmen, daß Theater das Herz des Volkes zeigen mußte, das sich immer danach sehnte, unabhängig und frei zu werden.

Ich habe in meinem Aufsatz "Epische Theater mit V-Effekt in Ostasien" über Theater in China, Korea und Indien etwas geschrieben. Staaten in Asien, Afrika und im Pazifik haben sich befreit und sind unabhängig geworden. Das ist erfreulich. Doch es scheint noch nicht an der Zeit zu sein, überall über schöne Literatur zu sprechen. 1982 gab es den zweiten Welternährungstag der FAO. Der Erste Sekretär der UNO Dequell erklärte bei dieser Gelegenheit, daß über 500 Millionen Menschen auf der Erde Hungers leiden. Besonders viele davon, die in Asien, Afrika und Lateinamerika Hunger haben. Wir Menschen müssen zuerst danach streben, diesen Hunger zu beenden. Hunger, Armut, Zurückgebliebenheit in Asien und im Pazifischen Raum sind enorm. Das ESCAP (Ökonomische soziale Komitee Asien-Pazifik) hat geschrieben, Bevölkerung vermehrt sich bis zum Ende 20. Jahrhunderts von 2,4 Milliarden auf 3,4 Milliarden. Viele Kinder sterben, denn ihre Ausbeutung so unmenschlich. Selbst Kinder von 1-9 Jahren arbeiten, und Hälfte der Einwohner von Bombay muß schon mit 10-12 Jahren arbeiten. In Pakistan arbeiten Kinder von 6-9 Jahren 11-12 Stunden pro Tag. In Korea arbeiten 12 bis 13 jährige Mädchen für 2-3 Cent pro Stunde. Wie wäre es möglich, in solcher Situation die Nô-Spiel-Theorie zu ästhetisieren?

Oder man muß Bericht der WHO 1983 "Einflüsse des Nuklear-Kriegs auf die Gesundheit und den medizinischen Dienst" lesen. Dort wird wie ein Theater drei Fiktionen dargestellt: 1. Wenn eine Bombe von 1 Megatonne in einer Großstadt explodiert und auf einmal mehr als anderthalb Millionen Bürger sterben oder schwer verwundet werden. 2. Wenn 20 Megatonnen Bomben in mehreren Bomben geteilt abgeworfen werden und mehr als 9 Millionen sterben oder schwer verwundet werden. 3. Wenn 10,000 Megatonnen Bomben (also die Hälfte des ganzen nuklearen Waffenpotentials auf der Erde) eingesetzt werden und 1000 Millionen Menschen sterben und 1000 Millionen Menschen schwer verwundet werden. In solchen Fällen

würde es kaum möglich sein, diese Höllen mit der Feder zu beschreiben. Das ist uns nahe Wirklichkeit. Was ist die Aufgabe der epischen Dramen heute?

Die Wiederkehr zum epischen Theater in Asien muß also nicht im ästhetischen Sinne liegen. Brecht lebt immer noch in dieser Hinsicht. 1983 wurden in Kyoto "Die Gesichte der Simone Machard" (Theater Partner, Regisseur Kōichi Kondo) und in verschiedenen Großstädten "Der gute Mensch von Sezuan" (Tokyo Engeki Ensemble, Regisseur Tsunetoshi Hirowatari) aufgeführt. Durch das Märchenhafte in beiden Stücken nehmen wir Abschied von der fast—vielmehr noch nicht—bewältigten Vergangenheit. Musik, Tanz, Traum und Gesichte sind gut gemeistert. Irreales ist Dasein, Träumerisches ist real. Hohe Kunst des Traums und Märchens ist hier. Der Regisseur hat das Epische, das Erzählende des Stücks sehr betont. Helden des epischen Theaters sollen die Masse sein, die namenlos ist. Brechts episches Theater hat die Möglichkeit, Volksstück oder Theater für die Masse zu werden, in der heutigen Zeit, wo die Masse so kontrolliert und nichts ist. "Furcht und Elend des Dritten Reiches", "Horatier und Kuriatier", "Dansen", "Was kostet Eisen?", "Ausnahme und Regel" und "Mutter Courage" wurden 1983 und 1984 aufgeführt. In der Zeit des Kampfes um Frieden und gegen die Arbeitslosigkeit, ist Brecht immer noch sehr wichtig.

In dieser Hinsicht war die Diskussion um die Aufführung der "Heiligen Johanna auf dem Schlachthofe" 1982 sehr wichtig. Diese Diskussion Sendas mit Kaiho-Domei und danach mit Schunich Nischizawa ist deswegen wichtig, weil sie klar machte, warum das Stück von Brecht heute wichtig sei. Gegen die Meinung des Kaiho-Domeis hat Senda behauptet, das Stück enthält keine Diskriminierung der untersten Schichten, sondern umgekehrt kämpft es gegen die Diskriminierung. Die Unterschätzung der Armen wird hier verneint und umgekehrt. Gegen die Idealisierung und das Heldentum hat Brecht die historische Situation des Streiks des Schlachthofes richtig dargestellt, mit Songs und Liedern die historische Sendung der Arbeiterklasse und ihre zukünftigen Möglichkeiten gezeigt. Brecht ließ die Arbeiter nicht arm und elend von der Bühne der Geschichte abtreten. Das haben viele Zuschauer anerkannt. So schreibt Senda. Episches Theater muß solches Theater sein. Dieses Theater ist in der damaligen Wirtschaftskrise geboren worden, wo es immer mehr Arbeitslose gab. Das Theater von 1930 mit seiner Form muß jetzt beachtet und studiert werden, wo über 20 Millionen Arbeitslose in den hochentwickelten 7 Staaten gibt. Brecht, der an der Seite der Unterdrückten stand, hat nicht mit Einfühlung, sondern mit V-Effekt durch die Person der Johanna dieses Problem behandelt. Dieses Stück ist Kritik der falschen Ideologie, Theater der Bloßlegung der verdeckten Tatsachen...Man muß auch solcherweise die nukleare Waffen, die Arbeitswelt, ...ihre schwer erkennbaren Strukturen entdecken und zeigen können. Zu vielen anderen Stücken kann man dieselbe Behauptung wiederholen. Wir tragen nicht so schlechte Kleider...doch das Wesen der Probleme ist nicht anders. Asien braucht wirklich solches Theater: "Sehr wirksam ist seine Methode im Kampf gegen die physischpsychologische Schädigung der arbeitenden Menschen und die Zerstörung der Natur. (...) Sie ist äußerst effektiv für die Entlarvung der Monopole, die auf eine neofaschistische Herrschaft und einen Nuklearkrieg zusteuern und ihre wahre Absicht unter Mobilisierung

von Massenmedien zu tarnen versuchen (Koreya Senda).“ Auch Peter Weiss, der 1982 gestorben ist, hat geschrieben: “Regisseure, die nichts anders vor der Nase haben, als ihren eigenen privaten Größenwahn, diese Zwerge und Banausen fallen über Brecht her, in der Sucht, ihre leere Frechheit überall dort anzubringen, wo einer einmal Leistungen manifestierte. Weil ihnen selbst nichts einfällt, haben sie nichts Besseres zu tun, als jene, die Qualitäten erzeugt haben, mit in ihren Niedergang zu reißen.”

Der Begriff des Theaters entwickelt sich mit der Zeit. Nach der Erkenntnis der Menschheit, nach dem Kategorien-Wandel der Menschen, nach dem Wandel der Gesellschaft wandelt sich auch die Vorstellung, was das Theater sei. Die Entwicklung des Unterbaus bedingt die soziale Praxis, und dadurch wird auch das Abbild der wirklichen Dinge vermittelt. Der Begriff ist der Inbegriff der Geschichte der Erkenntnis, das Mittel der Erkenntnis, ein Teil der Gesamtgeschichte. In dieser Hinsicht ist die Behauptung, die 80er Jahre seien die Wiederkehr der 30er Jahre, nicht ganz richtig. Unsere Arbeitswelt und Erkenntnisprozeß sind nicht wie diejenigen von 1930. Produktionsweise und Produktion sind viel stärker geworden. Die Armut der Arbeiter ist nicht wie früher. Man sagt oft: “Wie anders die heutige Jugend geworden ist”, “Was für einen Fortschritt haben wir vollzogen?” Es ist nicht so, sondern wir sind fortgeschritten, wir müssten die sechziger, siebziger Jahre genauer kennen, ihre Vor- und Nachteile abwägen und sie mit den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren vergleichen. Wir müssen Neues daraus lernen.

Der Kampf der Kultur und des Theaters wird zum Kampf der Politik. Die Wiederkehr des epischen Theaters ist der Kampf des Theaters heute, um die hohe Produktivität, die das technisch hochentwickelte Zeitalter mit sich bringt, zu einer geistig freien und hohen Entwicklung zu bringen. Brecht hat am Eingang zum neuen sozialistischen Staat in “Nachträge zum ‘Kleinen Organon’” so geschrieben. “Es handelt sich nicht nur darum, daß die Kunst zu Lernendes in vergnüglicher Form vorbringt. Der Widerspruch zwischen Lernen und Sichvergnügen muß scharf und als bedeutend festgehalten werden... in einer Zeit, wo man Kenntnisse erwirbt, um sie zu möglichst hohem Preis weiterzuverkaufen, und wo selbst ein hoher Preis denen, die ihn zahlen, noch Ausbeutung gestattet. Erst wenn die Produktivität entfesselt ist, kann Lernen in Vergnügen und Vergnügen in Lernen verwandelt werden.”

Dann schreibt er weiter, indem er an das Theater des neuen sozialistischen Theaters dachte: “Wenn jetzt der Begriff (episches Theater) aufgegeben wird, so nicht der Schritt zum bewußten Erlebten, den es nach wie vor ermöglicht. Sondern es ist der Begriff nur zu ärmlich und vage für das gemeinte Theater; es braucht genauere Bestimmungen und muß mehr leisten. Außerdem stand es zu unbewegt gegen den Begriff des Dramatischen, setzt ihn oft allzu naiv einfach voraus, etwas in dem Sinn ‘selbstverständlich’ handelt es sich immer auch um direkt sich abspielende Vorgänge mit allen Merkmalen oder vielen Merkmalen des Momentanen!” “In derselben, nicht immer ungefährlichen Art setzen wir auch bei allen Neuerungen immer naiv voraus, daß es immer noch Theater bleibt...und nicht etwa wissenschaftliche Demonstration wird!” ... “Auch der Begriff ‘Theater des wissenschaftlichen Zeitalters ist nicht weit genug. Im ‘Kleinen Organon für das Theater’ ist,

was wissenschaftliches Zeitalter genannt werden kann, vielleicht hinreichend ausgeführt, aber der Terminus allein, in der Form, wie er gemeinhin gebraucht wird, ist zu sehr verschmutzt." Man sollte und könnte aber bei uns oder selbst bei Brecht, wo kein guter Ersatz als Begriff gefunden wurde, diesen Begriff noch immer gebrauchen, solange dieses Theater noch produktiv ist. "Wiederkehr des Epischen" ist nur in diesem provisorischen Sinne gebraucht. Japaner und asiatische Völker sind noch nicht an den Zeitpunkt gekommen, wo man diesen Begriff abschaffen kann.